

Piotr Orzeł

Pieśń Cherubinów nr 7 Dymitra Bortniańskiego i jej oddziaływanie na kompozycje epoki

Rocznik Teologiczny 57/1, 27-40

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Pieśń Cherubinów nr 7 Dymitra Bortniańskiego i jej oddziaływanie na kompozycje epoki

Słowa kluczowe: Pieśń Cherubinów, Dymitr Bortniański, Piotr Turczaninow, Mikołaj Rimski-Korsakow, harmonia, kadencja

W rozwoju muzyki liturgicznej Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej muzyka wielogłosowa zajmuje poczesne miejsce. Moment, w którym kompozytorzy porzucili styl monodyczny na rzecz polifonii, stanowi punkt zwrotny w dalszym kształtowaniu nie tylko świadomości twórców, ale przede wszystkim podejścia do roli muzyki chóralnej *a cappella*. Działalność wybitnych kompozytorów, dyrygentów i kierowników chórów, szczególnie w XVIII wieku, jest swoistym podsumowaniem dążeń do wzbogacenia i uatrakcyjnienia brzmienia chóralnego w cerkwi. Szczególną rolę w krystalizowaniu się stylu wielogłosowej muzyki religijnej odegrał *styl partesny* z jego reprezentatywną formą *partesnym koncertem chóralnym*¹.

Warto zaznaczyć, że zdecydowany wpływ na kształtowanie się muzyki wielogłosowej tego okresu wywarła też twórczość kompozytorów zachodnich, reprezentująca muzyczny klasycyzm.

W ten nurt wpisuje się działalność jednego z najwybitniejszych kompozytorów rosyjskiego kręgu kulturowego tego okresu, Dymitra Bortniańskiego.

Wśród bogactwa form i gatunków, które stanowiły krąg jego zainteresowań kompozytorskich znalazło się siedem *Hymnów Cherubinów*². Najbardziej

* Dr Piotr Orzeł jest nauczycielem muzyki w Gimnazjum nr 10 w Lublinie, organistą i dyrygentem chóru Parafii Dobrego Pasterza w Lublinie, wykładowcą w Postulacie Misyjnym Księża Sercanów.

¹ *Styl partesny* został szeroko omówiony w publikacji Н.А. Герасимова-Персидская, *Партесный концерт в истории музыкальной культуры*, Moskwa 1983.

² Пор. *Полное собрание духовно-музыкальных сочинений Дм. Бортнянского. Песнопения, употребляемые на божественной службе*, Moskwa 1882. Cytowana pozycja nutowa zawiera także wyciąg fortepianowy.

popularna jest *Pieśń Cherubinów* nr 7, której opracowanie stało się wzorem dla późniejszych kompozytorów. To skłoniło mnie do przeanalizowania tejże kompozycji pod względem faktury, melodyki i harmoniki oraz znalezienia analogii do dzieł innych kompozytorów.

Dymitr Bortniański urodził się 28 października 1751 roku w Głuchowie, a zmarł 10 października 1825 roku w Petersburgu³. Podług niektórych źródeł, rodzina kompozytora wywodzi się z Ziemi Łemkowskiej, konkretnie ze wsi Bartne, co prawdopodobnie skłoniło ojca przyszłego kompozytora – Stefana Szkurata – do zmiany nazwiska na Bortniański. Matka kompozytora pochodziła z rosyjskiej szlachty Tołstojów⁴.

Od najmłodszych lat młody Dymitr pobierał nauki w szkole śpiewaków cerkiewnych w Głuchowie⁵. W roku 1759 mógł służyć swymi wokalnymi umiejętnościami w petersburskiej Carskiej Kapeli Chóralnej⁶, gdzie kontynuował naukę śpiewu oraz teorii muzyki. Tutaj Bortniański rozpoczął także naukę kompozycji u Baltazara Galupiego, który realizując w Petersburgu carskie zamówienia (lata 1765-1768) służył też kompozytorską radą młodym, uzdolnionym członkom zespołu. Po jego wyjeździe do Wenecji rosyjski kompozytor podążył za nim.

W latach 1769-79 D. Bortniański odbywał podróże po Włoszech. Przebywał m.in. w Wenecji, Bolonii i Rzymie, tworząc w tym czasie utwory religijne do tekstów łacińskich⁷.

³ Obszerny materiał dotyczący biografii D. Bortniańskiego jest dostępny w dziele K. Kowalewa (К. Ковалев, *Бортнянский*, Москва 1989) oraz w pracy ukraińskiego uczonego W. Iwanowa (В.Ф. Иванов, *Дмитро Бортнянський*, Киев 1980), a także w polskich źródłach. Zob. *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część biograficzna a-b*, red. E. Dziębowska, Kraków 1984. Por. też Z. Lissa, *Historia muzyki rosyjskiej*, Kraków 1955.

⁴ A. Radzyncz, *Bortniański wrócił do Bartnego*, [w:] Przegląd Prawosławny, 9/2009, http://www.przegladprawoslawny.pl/articles.php?id_n=2126&id=8 (data dostępu: 20.09.2014). Por. także Н.Д. Успенский, *Венок на могилу Д.С. Бортнянского*, [w:] Журнал Московской Патриархии, 6, 1975, s. 68.

⁵ O tej szkole szerzej pisze K. Majburowa (Е.В. Майбурова, *Глуховская школа певчих XVIII века и ее роль в развитии музыкального профессионализма на Украине и в России*, [w:] *Украинское музыкознание*, 6, 1971).

⁶ Historię kapeli szczegółowo opisuje W. Wołosiuk, *Wschodniosłowiański kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do I połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005, s. 114-130.

⁷ Por. P. Demczuk, *Dymitr Bortniański i jego znaczenie w historii ukraińskiego śpiewu partytowego*, Warszawa 1937, s. 23.

Powrót kompozytora do Rosji wiąże się z objęciem stanowiska dyrygenta Carskiej Kapeli Chóralnej. W roku 1796 został jej kierownikiem i dyrygentem muzyki wokalne. W tym miejscu warto zaznaczyć, iż w okresie sprawowania tej funkcji przez Bortniańskiego, poziom artystyczny zespołu zdecydowanie się podniósł.

Oprócz działalności na gruncie muzyki religijnej kompozytor aktywnie uczestniczył w życiu muzycznym na dworze carewicza Pawła⁸. Tutaj kierował oprawą muzyczną wszelkich uroczystości, którym towarzyszyła tworzona przezeń dworska muzyka.

W bogatym dorobku kompozytorskim Bortniańskiego widać wyraźnie dwa nurty działalności: uprawianie muzyki religijnej i tworzenie okolicznościowej muzyki świeckiej. Takie podejście do zawodu ewokowało szeroki krąg kompozytorskich zainteresowań różnymi formami muzycznymi.

W twórczości instrumentalnej dostrzec można wyraźnie wpływy muzyki przedklasycznej i klasycznej. Uwidacznia się to nie tylko w podejściu formalnym, lecz również w wykorzystanej fakturze, w której dominuje przejrzystość kształtowania przebiegu muzycznego, będąca odzwierciedleniem wszechobecnej w klasycznej muzyce zachodnioeuropejskiej homofonii. Bortniański jako jeden z pierwszych kompozytorów rosyjskich, z powodzeniem stosuje formę sonatową w sposób typowy dla osiemnastego stulecia. Wolne części form cyklicznych cechuje melancholia i sentymentalizm, kształtowane w oparciu o włoski styl *bel canto*.

Nie brak też w dorobku kompozytora muzyki operowej, którą uznać można za rezultat pracy z B. Galupim i wynikłej z niej podróży do Italii. Jego styl operowy nosi wyraźne cechy XVIII-wiecznej opery włoskiej, ze szczególnym upodobaniem do monumentalnych kulminacji. Pełne śpiewności arie poprzedza kompozytor rozbudowanym w swej strukturze *recitativo accompagnato* pewne wyrazistości tekstowej, acz nie bez odniesień do stylu *bel canto*. W późniejszych operach dostrzec można wpływ francuskiej opery komicznej. Bardzo mocną stroną jego dzieł scenicznych są też fragmenty chóralne, w których wykorzystuje on pełną paletę brzmieniową śpiewaczego zespołu. To wszystko stawia D. Bortniańskiego w kręgu najwybitniejszych kompozytorów rosyjskich XVIII wieku.

⁸ Tamże.

Z kolei najbardziej reprezentatywną formą dla twórczości religijnej Dymitra Bortniańskiego wydają się być wielogłosowe koncerty wokalne *a cappella*⁹. Zastosowana w nich technika wokalna jawi się jako najbardziej rozwinięty typ śpiewu zastosowanego w osiemnastowiecznej muzyce rosyjskiej.

Monumentalne dzieła koncertowe składają się z trzech lub czterech części, zbudowanych kontrastowo. Kontrast ten dotyczy zarówno faktury dzieła, jak i jego agogiki czy melodyki. Fragmentom solistycznym (także duet czy tercet) D. Bortniański przeciwstawia szeroko prowadzone chóry, a częściom szybkim przeciwstawia części powolne.

W finałach natomiast nie brak także post barokowej kunsztowności rozbudowanej polifonicznie fugi. Warto zaznaczyć, że w warstwie melodycznej koncertów wokalnych, D. Bortniański z powodzeniem wykorzystuje elementy śpiewu znamienego, co w połączeniu z ludową melodyką i doskonałym opanowaniem włoskiego stylu operowego świadczy o wzorcowym wykorzystaniu techniki śpiewów chóralnych. Sam Hector Berlioz zachwycał się bogactwem środków technicznych, które można znaleźć w koncertach wokalnych Bortniańskiego¹⁰. Starannie przemyślana koncepcja formy, szeroki wachlarz zastosowanych środków technicznych oraz niebanalna melodyka, poparte doskonałą harmonią sprawiają, że koncerty wokalne Bortniańskiego przeżywają dziś swój renesans, będąc stałym elementem programów festiwalowych i konkursowych.

Pieśń Cherubinów, zwana niekiedy *Cherubikonem* lub częściej *Hymnem Cherubinów*, wchodzi w skład stałych części Boskich Liturgii wg św. Jana Chryzostoma oraz św. Bazylego Wielkiego. Podczas jej chóralnego wykonywania diakon okadza ołtarz, świątynię, ikony, kapłana oraz ludzi. W tym czasie odbywa się też uroczyste przeniesienie darów eucharystycznych ze stołu ofiarnego (zertwiennika) na ołtarz (*presto!*)¹¹.

Pomimo zwanego tekstu wykonanie pieśni trwa relatywnie przez dłuższy czas, co wynika z długości odmawianych przez celebransę modlitw, którym wskazany hymn towarzyszy. Po zakończeniu tychże modlitw następuje śpiew oracji, którą wieńczy druga część *Pieśni* wykonywana podczas *Wielkiej Ektenii*.

⁹ Pogr. Н. Доктусов, *Бортнянский Д.С.*, [w:] Журнал Московской Патриархии, 11, 1950, s. 71.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Zob. komentarz liturgiczny zawarty w *Antologii muzyki cerkiewnej*, Hajnówka 2007.

Wszystkie omówione wyżej zależności znalazły odzwierciedlenie w *Pieśni Cherubinów nr 7* Dymitra Bortniańskiego, stając się niejednokrotnie wzorem dla innych kompozytorów.

Tekst *Pieśni Cherubinów* w tłumaczeniu na język polski przedstawia się następująco:

My, co w tajemniczy sposób przedstawiamy Cherubinów,
Trójcy, co zasadą życia przenajświętszy hymn śpiewamy.
Wszelkie więc życiowe troski człek śmiertelny niech odłóż,
byśmy mogli podjąć Króla, co Wszechświatem wiernie włada,
Triumfator niewidzialny pośród chórów archanielskich.
Alleluja, Alleluja, Alleluja¹².

Pieśń Cherubinów nr 7 Bortniańskiego jest kompozycją składającą się z sześćdziesięciu taktów w tonacji D-dur, w metrum parzystym, przeznaczoną na czterogłosowy chór mieszany *a cappella*. (Ambitus poszczególnych głosów jest następujący: Sopran d1 – g2, Alt a – h1, Tenor e – fis1, Bas E – a).

Ważnym elementem formalnym utworu jest ściśle podporządkowanie prozodii tekstowej warstwy muzycznej utworu. Doskonałym przykładem takiego stanu rzeczy może być umiejscowienie muzycznej pauzy zawsze tam, gdzie w tekście pojawia się cezura, wyrażona przecinkiem lub kropką.

W przebiegu utworu można wyróżnić dwie zasadnicze części, umownie nazwane A i B, kontrastujące ze sobą dynamicznie i agogicznie. Początek, utrzymany w typowym dla wolnych części kompozycji Bortniańskiego charakterze, ilustruje poniższy przykład:

The image shows a musical score for a choir in D major, marked 'Adagio' and 'p' (piano). The score is for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The first four measures are shown. The Soprano part starts with a whole rest, followed by a half note G4. The Alto part starts with a whole note D4. The Tenor and Bass parts start with a whole note D3. The rhythm is common time (C). Below the score, the fingering and breathing instructions are given: 'D: T' for Soprano, '6 .. 4' for Alto, 'D 4 - 5 .. 6 - 7 D' for Tenor, and '5' for Bass.

¹² Tamże.

Prezentowany czterotaktowy fragment stanowi motyw czołowy kompozycji. Powtarza się odpowiednio w taktach: 13-16, 25-28. Wejście głosów środkowych w takcie 1. jest poddane imitacji w takcie następnym (głos sopranowy). Z kolei linia basu prezentuje typowo kadencyjne zwroty. Niezróznicowana, utrzymana w średnim natężeniu dynamika, brak zdecydowanych zwrotów agogicznych oraz sekundowy postęp melodyki oddają właściwie charakter tekstu.

Należy także powiedzieć, że w przytoczonym fragmencie widać typową dla homofonii rolę poszczególnych głosów w kształtowaniu faktury. Sopran prowadzi linię melodyczną, której kompozytor przeciwstawia kontrapunktycznie partię tenoru; bas stanowiąc podstawę harmoniczną bardzo często wykorzystuje prymy poszczególnych akordów, tworząc bardzo typową dla muzyki homofonicznej strukturę melodyczną; alt natomiast potraktowano jako głos harmonicznie uzupełniający. Warto zaznaczyć, że do taktu 24 kompozytor powtarza dwunastotaktowe zdanie, z niewielkimi zmianami rytmiki, które wymusza prozodia tekstu.

W takcie 29 od słów *otłożim popiečenje* rozpoczyna się najciekawszy pod względem harmonicznym fragment kompozycji, będący jednocześnie zwieńczeniem części A. Elementem formotwórczym tego fragmentu jest progresja opadająca o charakterze modulującym, którą kończy kadencja doskonała w tonacji głównej:

The image shows a musical score for Soprano (S) and Bass (B) in 4/4 time. The Soprano part is in the treble clef, and the Bass part is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings *p* and *pp*. Below the staves, there is a sequence of chords: D, S, (D₅), (D D7), D, T, SH (D) SH D₄, and D7. Above the chords, there are numbers 7, 6, and 4-3-2-3, and a fermata symbol over the final D7 chord.

W takcie 41. rozpoczyna się skontrastowana stylistycznie część B. Jej „obecność” uwidacznia się wprowadzeniem zmian w dziedzinie agogicznej oraz dynamicznej. Następuje swoiste przyspieszenie akcji muzycznej poprzez zastosowaną dyminucję.

Z kolei w takcie 45 od słów *angielskimi nie widimo* kompozytor przenosi akcję muzyczną do głosów żeńskich, zastosowaniem wysokiego rejestru ilustrując charakter śpiewu chórów anielskich, o którym mowa w tekście utworu. Następuje także wychylenie modulacyjne do tonacji Dominanty:



Tutti oraz tonacja główna powraca w takcie 52. Całość wieńczy kadencja rozszerzona, triumfalny charakter której dodatkowo potęguje narastająca dynamika. Warto zaznaczyć, że we wspomnianej kadencji kompozytor przeciwstawia pary głosów: S-T i A-B.

Podsumowując należy stwierdzić, iż *Pieśń Cherubinów nr 7 D. Bortniańskiego* charakteryzuje się właściwymi dla tego rodzaju formy rozmiarami. Harmonia oscyluje wokół akordów triady harmoniczej, której towarzyszą oparte na typowo kadencyjnych zwrotach zakończenia poszczególnych fragmentów tekstu. Dobór zastosowanych środków stylistycznych doskonale oddaje charakter prezentowanego tekstu, a akcent słowny pokrywa się z akcentem rytmicznym.

W poszukiwaniu analogii między kompozycją Bortniańskiego a innymi, starałem się odnaleźć utwory, dla których jego kompozycja mogła być – w pewnym przynajmniej stopniu – wzorcem i inspiracją. Chodziło o podobieństwa w dziedzinie fakturalnej, o zastosowanie podobnych konstrukcji bądź przebiegów harmoniczných lub podobnie wykorzystanej techniki kontrastu.

Niewątpliwie analogie takie mogą być obecne wśród kompozytorów pozostających już to pod wpływem jego sztuki kompozytorskiej, to wywodzących się z tej samej, co D. Bortnianski, szkoły ewentualnie nawet amatorów, zafascynowanych prostą, a szlachetną kompozycją rosyjskiego Mistrza.

Takim kompozytorem jawił się być Piotr Turczaninow (1779-1856). Podobnie jak D. Bortniański tworzył pod wpływem mistrzów włoskich, choć urodził się w Kijowie, a zmarł w Petersburgu¹³. Naukę kompozycji czerpał jednak z dwu źródeł: studiując u Giuseppe Sartięo, jednego z najwybitniejszych włoskich artystów działających w Rosji oraz u rodzimego twórcy, Artemusza Wedela¹⁴.

¹³ *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część biograficzna t-v*, red. E. Dziębowska, Kraków 2009, por. B. Аскоченский, *Протоиерей Петр Иванович Турчанинов*, Санкт-Петербург 1863, s. 4.

¹⁴ P. Turczaninow nie zdążył zdobyć pełnego wykształcenia muzycznego u G. Sartięo. W 1791 roku przeniósł się z powrotem do Kijowa, gdzie ponownie stał się członkiem chóru gen. Lewanidowa, którym wówczas kierował A. Wedel. Fakt ten zapoczątkował długi czas przyjaźni między nimi. Prawdopodobnie to właśnie A. Wedel uzupełnił muzyczne wykształcenie

Jako chłopiec obdarzony głosem altowym, od najmłodszych lat śpiewał w chórze gen. Lewanidowa¹⁵.

Po przyjęciu święceń kapłańskich, w roku 1803 przeniósł się na stałe do Petersburga. Tam krótko kierował chórem cerkwi metropolitalnej, a później uczył śpiewu w nadwornej kapeli chóralnej. W latach 1831-41 pracował w różnych cerkwiach dworskich.

Twórczość P. Turczaninowa zyskała popularność dzięki przejrzystości oraz prostocie w harmonizowaniu dawnych, oryginalnych melodii. Współpraca z G. Sartim uchroniła go jednak przed zbytnimi uproszczeniami, pozwalając bogactwu środków kompozytorskich jaśnieć w całej pełni. Nie bez znaczenia jest też fakt, iż ściśle powiązania jego opracowań chóralnych z tradycyjnym śpiewem zapewniają utworom tego kompozytora trwałe miejsce także we współczesnej *praxis* liturgicznej Cerkwi. Na twórczość tę składają się zwłaszcza opracowania chóralne dawnych melodii zawartych w księgach liturgicznych. Natomiast ściśle autorskie kompozycje nie są liczne, acz wykazują, podobnie jak u D. Bortniańskiego, wpływy włoskie. Ujawnia się to przede wszystkim w melodyce nawiązującej do stylu *bel canto* oraz w szeroko prowadzonych frazach.

Kompozycją Piotra Turczaninowa poddaną w niniejszym opracowaniu analizie porównawczej będzie *Pieśń Cherubinów nr 5*¹⁶. Pomimo, iż w omawianym dziele występuje tonacja molowa, widać wiele cech wspólnych z pierwowzorem.

Pieśń Cherubinów nr 5 zawiera 80 taktów w tonacji f-moll, metrum parzyste. Przeznaczona jest na czterogłosowy chór mieszany *a cappella* (ambitus poszczególnych głosów: sopran f1-as2, alt as-b1, tenor g-es1, bas C-as) i podobnie jak u D. Bortniańskiego reprezentuje podział dwuczęściowy. Części rozdziela dwutaktowe *Amin*.

Kolejną analogię z pierwowzorem widać w kształtowaniu warstwy melodycznej utworu: również i w tym przypadku odnotować możemy postęp sekundowy, w sposób dominujący porządkując przebieg melodyczny; także harmonia opiera się na akordach triady harmonicznego tonacji głównej.

Motywy czołowy kompozycji składa się z 6 taktów. Warto w nim zwrócić

P. Turczaninowa. Szerzej na ten temat zob. R. Kucharczyk, *Piotr Turczaninow*, <http://www.old.cerkiew.pl/prawoslawie/text.php?id=37> (data dostępu: 20.09.2014).

¹⁵ Por. В.М. Металлов, *Очерк истории православного церковного пения в России*, Саратов 1893, s. 95.

¹⁶ Por. *Обиход нотного церковного пения*, Пинск 1929, s. 151-152.

uwagę na progresję wznoszącą dwutaktowego epizodu. Omawiany fragment przedstawia poniższy przykład:

Podobnie jak u D. Bortniańskiego, prezentowany motyw czołowy z niewielkimi zmianami powtarza się odpowiednio na przestrzeni taktów 13-18, 19-24, 31-36, 37-42, 49-54. Otwiera on także rozpoczynającą się po dwutaktowym *Amin* część B w takcie 57.

Kolejna analogia uwidacznia się w takcie 63, gdzie kompozytor na słowach *angielskimi niewidomo*, przenosi akcję muzyczną do głosów żeńskich, tak jak u D. Bortniańskiego, dla podkreślenia znaczenia i charakteru prezentowanego tekstu. Kolejny raz powraca także główny motyw melodyczny tej kompozycji:

Całość kompozycji wieńczy kadencja rozszerzona:

f: °T °TVI °S6 D 7 °T

Jak wynika z powyższych przykładów P. Turczaninow wzorował się na *Pieśni Cherubinów nr 7* D. Bortniańskiego. Podobieństwa ujawniają się przede wszystkim na płaszczyźnie faktury oraz melodyki. W harmonii dominują akordy triady harmoniczej oraz zwroty kadencyjne w tonacji głównej, czasami modulujące do tonacji toniki III stopnia.

Warstwę tekstową akcent słowny wiąże najczęściej z akcentem metrycznym, co również upodabnia kompozycję do „pierwowzoru” D. Bortniańskiego. Rezultatem takiego stanu rzeczy jest niezakłócony przekaz prozodii tekstowej.

Można też nadmienić, że liczne powtórzenia motywu czołowego ukierunkowują utwór w stronę coraz popularniejszej na przełomie XVIII i XIX wieku pieśni zwrotkowej. Warto też zaznaczyć, że również inne wersje *Pieśni Cherubinów* zaproponowane przez Turczaninowa zawierają analogie do kompozycji Bortniańskiego.

Kolejnym utworem, który zdecydowałem się porównać z pierwowzorem D. Bortniańskiego będzie *Pieśń Cherubinów nr 2* Mikołaja Rimskiego-Korsakowa (1844-1908)¹⁷. Jako syn gubernatora jednej z zachodnich prowincji otrzymał staranne, należne swojemu pochodzeniu wykształcenie ogólne¹⁸. Mimo iż w wieku sześciu lat rozpoczął naukę gry na fortepianie, udzielając się później nawet w orkiestrze, ten przyszły wybitny reformator szkolnictwa artystycznego w Rosji, autor podręczników harmonii i instrumentacji, w której miał niedościgłe dla innych, mistrzowskie osiągnięcia, w dziedzinie kompozycji i teorii muzyki był samoukiem¹⁹.

Jako dwunastolatek wstąpił do Korpusu Morskiego w Petersburgu, a po ukończeniu szkoły uzyskał stopień oficera marynarki wojennej. Rychło jednak podjął decyzję porzucenia chłopięcych marzeń o karierze wojskowej, w roku 1861 poznając Bałakiriewa, który go zachęcił do wstąpienia w szeregi „Potężnej Gromadki”²⁰. Ostateczne porzucenie służby wojskowej nastąpiło jednak dopiero w roku 1873, aczkolwiek nie było całkowite, gdyż M. Rimski-Korsakow nadal pełnił obowiązki inspektora orkiestr wojskowych oraz komponował utwory

¹⁷ *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część biograficzna pe-r*, red. E. Dziębowska, Kraków 2004; por. W. Wołoskiuk, dz. cyt., s. 251.

¹⁸ A. Sołowcow, *Rimski-Korsakow*, Kraków 1989, s. 5.

¹⁹ Oto najważniejsze jego podręczniki: *Praktyczny podręcznik harmonii (Harmonia dla samouków)*, Petersburg 1884; *Zasady instrumentacji*, Moskwa 1913. Por. o tym szerzej A. Sołowcow, dz. cyt., s. 235.

²⁰ Tamże, s. 10.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że ten sam fragment w opracowaniu D. Bortniańskiego jest również najbardziej interesujący w całym utworze.

Po dwutaktowym *Amin* następuje powrót do motywu czołowego kompozycji. Kadencja kończąca utwór reprezentuje analogiczny fragment z taktów 31-33.

Nie od rzeczy będzie wskazać, iż utwór omawianego kompozytora w większym stopniu, niż poprzednio omawiane dzieła stosuje technikę repetycji motywicznych. Takie podejście formalne zbliża *Pieśń Cherubinów nr 2* M. Rimskiego-Korsakowa do pieśni o charakterze zwrotkowym.

Traktowanie omawianego dzieła D. Bortniańskiego jako źródła inspiracji i generatora analogii pomiędzy nim a innymi utworami daje rezultaty pozytywne. Z pewnością taki stan rzeczy potwierdza nie tylko wartość artystyczną *Pieśni Cherubinów nr 7*, gdzie odnotować możemy oryginalne podejście do materiału chóralnego, lecz i stopień „kanoniczności” cerkiewnej. Przedstawiona wszak przez kompozytora koncepcja utworu bardzo dobrze koresponduje z akcją liturgiczną.

Oddziaływanie kompozycji D. Bortniańskiego ma też szerszy, niż egzemplarycznie przedstawiono, zakres. Prócz zaprezentowanych powyżej utworów, mniejsze lub większe odniesienia widać w analogicznych kompozycjach Dymitra Allemanowa, Eustachego Aziejewa, Michała Strokina, Michała Winogradowa czy Pawła Czesnokowa. Tym samym omawianą *Pieśń Cherubinów* D. Bortniańskiego uznać można za dzieło reprezentatywne dla tego gatunku. Jego niezaprzeczalne walory artystyczne sprawiają, iż bardzo często wykonuje się je podczas koncertów i festiwali chóralnych, gdzie cieszy się zawsze pozytywną recepcją.

ABSTRACT

The subject of this article is the influence of inspiration on Orthodox Russian composers of 19th century. The Author presents us three versions of the liturgical Cherubs' Song composed by D. Bortnianski, P. Turchaninov and M. Rimski – Korsakov to show relations between them. He does not also forget about minor composers who created the same Songs as artists of the Orthodox Church, coming into contact with the great Master's Ideas.

These examples are tangible evidence that inspirations exist. Of course, the natural source of them is three-part text, in which we can distinguish both

difference of their musical character and changes of harmony. But all these changes were 'whispered' by the Master, D. Bortnianski. Thanks to him the works are mono-styled and written according to liturgical canons.

Keywords: The Cherubic Hymn, Dymitr Bortniansky, Peter Turchaninov, Nikolay Rimsky-Korsakov, harmony, cadence

BIBLIOGRAFIA

- Antologia muzyki cerkiewnej*, Hajnówka 2007.
- Encyklopedia Muzyczna PWM*, Część biograficzna A-B, red. E. Dziębowska, Kraków 1984.
- Encyklopedia Muzyczna PWM*, Część biograficzna Pe-R, red. E. Dziębowska, Kraków 2004.
- Encyklopedia Muzyczna PWM*, Część biograficzna T-V, red. E. Dziębowska, Kraków 2009.
- Demczuk P., *Dymitr Bortniański i jego znaczenie w historii ukraińskiego śpiewu partesnego*, Warszawa 1937.
- Kucharczyk R., *Piotr Turczaninow*, <http://www.old.cerkiew.pl/prawoslawie/text.php?id=37> (data dostępu: 20.09.2014).
- Lissa Z., *Historia muzyki rosyjskiej*, Kraków 1955.
- Praktyczny podręcznik harmonii (Harmonia dla samouków)*, Petersburg 1884.
- Radzyncz A., *Bortniański wrócił do Bartnego*, [w:] *Przegląd Prawosławny*, 9/2009, http://www.przegladprawoslawny.pl/articles.php?id_n=2126&id=8 (data dostępu: 20.09.2014).
- Sołowcow A., *Rimski-Korsakow*, Kraków 1989.
- Wołosiuk W., *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do I. Połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005.
- Zasady instrumentacji*, Moskwa 1913.
- Аскоченский В., *Протоиерей Петр Иванович Турчанинов*, Санкт-Петербург 1863.
- Доктусов Н., *Бортнянский Д. С.*, [w:] *Журнал Московской Патриархии*, 11, 1950.
- Герасимова-Персидская Н.А., *Партесный концерт в истории музыкальной культуры*, Москва 1983.

- Иванов В.Ф. *Дмитро Бортнянський*, Киев 1980.
- Металлов В.М., *Очерк истории православного церковного пения в России*, Саратов 1893.
- Майбурова Е.В., *Глуховская школа певчих XVIII века и ее роль в развитии и музыкального профессионализма на Украине и в России*, [w:] Украинское музыкознание, 6, 1971, Киев.
- Ковалев К., *Бортнянский*, Москва 1989.
- Обиход нотного церковного пения*, Пинск 1929.
- Полное собрание духовно-музыкальных сочинений Дм. Бортнянского. Песнопения, употребляемые на божественной службе*, Москва 1882.
- Успенский Н.Д., *Венок на могилу Д.С. Бортнянского*, [w:] Журнал Московской патриархии, 6, 1975.